

Bouko, C. (2013). "La Réception du spectateur, entre émancipation et dramatisation". *Théâtre/Public*, (208), 89-96.

La réception du spectateur, entre émancipation et dramatisation

Catherine Bouko

Discours artistiques et émancipation

Amorcée en 1880 selon Peter Szondi¹, la crise de la représentation aurait atteint son paroxysme dans les années 1950 et 1960 avec l'œuvre emblématique de Samuel Beckett. Pour Denis Guénoun², la fin du XX^e siècle est dominée par une question centrale : comment faire du théâtre après cet artiste de génie, qui a apporté une réponse radicale à la crise de la représentation ? Pour y répondre, à l'aube des années 1980, un pan du théâtre de recherche s'engage dans la voie des croisements interartistiques (danse, performance, arts plastiques, musique, technologies digitales, etc.) pour développer des formes qui délaissent le drame comme centre névralgique du spectacle. Un certain nombre de traits *postdramatiques*³, selon l'expression plus ou moins heureuse de Hans-Thies Lehmann⁴, traduit l'émergence de formes nouvelles : nouveaux équilibres entre les dimensions de représentation et de performativité, prééminence de l'image sur le texte et sur la fable, exploitation de la matérialité du spectacle, déconstruction du personnage, etc. Nombreux sont les chercheurs qui pointent ici un changement de paradigme, modifiant les relations entre la scène et la salle : Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos⁵ par exemple observent le glissement de la création scénique en tant que représentation mimétique du monde vers à une « recomposition originale de ce même monde ». Celle-ci impliquerait un « transfert de créativité » autorisant le spectateur à « développer ses propres modèles d'intelligibilité ». L'exploration de ces processus scéniques s'accompagne en effet fréquemment d'un désir d'abandonner toute suggestion de réception de la scène vers la salle afin de permettre au spectateur d'éprouver l'événement en cours en se dégageant de chemins interprétatifs balisés par le créateur.

Le discours de certains artistes se nourrit explicitement de cette émancipation de l'objet spectaculaire et du spectateur (le premier ne porte plus le discours de son créateur ; la réception du second n'est plus prédéterminée). Mentionnons-en trois déclinaisons. Premièrement, la proposition dramaturgique peut prétendre atteindre indistinctement l'ensemble des spectateurs. L'usage castelluccien de la parabole va dans ce sens :

« La *parabole* a un aspect extrêmement simplifié, ce qui explique que bon nombre de gens – scandalisés par un symbolisme aussi décadent – s'en vont dégoûtés par trop de simplicité. Ils font bien de nous mépriser, parce qu'ils s'attendent à une langue pleine de doubles sens poétiques, dont ils ont envie de déchiffrer la "complexité", grâce à leur culture humaniste. Et bien ici, celui qui est cultivé et celui qui ne l'est pas ont exactement les mêmes possibilités (sans aller jusqu'à pencher faussement en faveur de l'inculte), parce que c'est un théâtre qui transcende complètement la culture. »⁶

Deuxièmement, l'artiste peut proposer une mise en système du sens tout en abordant le spectacle comme un objet mystérieux, au déploiement interprétatif inconnu, tant pour le créateur que pour le spectateur. À la suite de ses lectures sur le Nouveau Roman de Robbe-Grillet et depuis son spectacle *Showroom Dummies* (2001), Gisèle Vienne travaille de façon plus intuitive ; elle traite les thématiques de ses spectacles par des chemins moins balisés. L'objet spectaculaire s'offre alors comme un parcours, comme une vision du monde mystérieuse tant pour Gisèle Vienne que pour le spectateur. L'artiste cherche particulièrement à ce que ses créations lui délivrent ce que la pensée n'avait pas imaginé ; elle se positionne comme une étrangère face à ses propres productions, adoptant une posture proche de celle d'un « détective »⁷ qui, comme le spectateur, tente de récolter des indices révélant une certaine vision du monde.

Troisièmement, le discours artistique peut s'ouvrir à l'expérience sensible, aux contours flottants, dont la définition revient à chaque spectateur. La proposition dramaturgique de l'artiste Grace Ellen Barkey témoigne de cette position fréquemment rencontrée. La scénographie de *The Porcelain Project* (2007) se compose d'innombrables objets de la vie quotidienne et de sculptures en porcelaine. Grace Ellen Barkey rompt avec les associations sémantiques familières liées à la porcelaine afin de créer une composition impénétrable. Ce faisant, l'artiste se dégage de toute proposition à déchiffrer :

« Mais il est trop tentant de simplement *lire* la porcelaine et de laisser descendre sur la scène les connotations symboliques qui lui sont inévitablement associées, matérialisées dans la dramaturgie, dans les mouvements, dans les corps. [...] Tout ceci amène le spectateur au-delà d'une lecture symbolique vers une perception tactile qui lui apporte une expérience sensorielle plutôt qu'un regard réfléchi. [...] Par le biais de l'imagination, Grace Ellen Barkey s'insurge contre le réalisme pessimiste trop souvent affiché par les arts contemporains, pour formuler un 'autre chose' qui est léger et pétillant, loin du concret. »⁸

Cet « autre chose » à laquelle Barkey nous invite se déroberait à toute définition fermée ; la parole dramaturgique se garderait d'opérer une lecture de l'œuvre.

L'esthétique du dissensus

À première vue, cette émancipation du spectacle par rapport aux discours interprétatifs de ses créateurs semble illustrer la théorie du *dissensus* proposée par Jacques Rancière. Au partage traditionnel du sensible entre le maître et l'élève, Rancière oppose une esthétique du *dissensus* qui se dégage de cette relation pédagogique afin d'offrir au spectateur une position émancipée :

« Ce que dissensus veut dire, c'est une organisation du sensible où il n'y a ni réalité cachée sous les apparences, ni régime unique de présentation et d'interprétation du donné imposant à tous son évidence. C'est que toute situation est susceptible d'être fendue en son intérieur, reconfigurée sous un autre régime de perception et de signification. Le dissensus remet en jeu en même temps l'évidence de ce qui est perçu, pensable et faisable et le partage de ceux qui sont capables de percevoir, penser et modifier les coordonnées du monde commun. [...] L'intelligence collective de l'émancipation [...] est la mise en œuvre de la capacité de n'importe qui, de la qualité des hommes sans qualité. »⁹

La prise en compte de l'homme sans qualité fait écho à la volonté castelluccienne de solliciter de façon similaire l'homme cultivé et l'homme qui ne l'est pas. Dans cette perspective, aucune qualité particulière n'est requise pour aborder les paraboles de la Societas. Cependant, si l'intention est louable, est-elle réaliste ? Rancière lui-même considère l'esthétique du dissensus comme une hypothèse déraisonnable. Il est en effet difficile d'imaginer une œuvre d'art dépourvue de toute codification culturelle, accessible à tous sans qualités particulières, son créateur étant lui-même une construction culturelle, appartenant à une société donnée. Notre approche du monde est dès lors irrémédiablement conditionnée par de multiples représentations, parfois stéréotypées. Rappelons-nous à ce propos le dessin attaché à la navette spatiale *Pioneer* en 1971 et supposé représenter l'humanité à d'éventuels extra-terrestres de façon neutre – neutralité qui cache, on s'en doute, de nombreux stéréotypes et principes moraux.

Le caractère vaporeux de certains discours artistiques, qui, à l'instar de celui de Barkey, s'ouvrent à de multiples possibilités de réception en se gardant de les baliser, n'implique pas l'absence d'anticipation de la réception. Pour Rancière, tant les formes théâtrales mimétiques, les théâtres brechtien et artaudien que les créations postmodernes maintiennent une relation pédagogique maître-apprenant entre le créateur et le spectateur :

« On dira que l'artiste, lui, ne veut pas instruire le spectateur. Il se défend aujourd'hui d'utiliser la scène pour imposer une leçon ou faire passer un message. Il veut seulement produire une forme de conscience, une intensité de sentiment, une énergie pour l'action. Mais il suppose toujours que ce qui sera perçu, ressenti, compris est ce qu'il a mis dans sa dramaturgie ou sa performance. Il présuppose toujours l'identité de la cause et de l'effet. »¹⁰

Olivier Neveux souligne combien l'émancipation revient à « délie[r] les effets politiques de la représentation de toute politique de l'effet »¹¹. Or le discours artistique dominant, même quand il se dégage de tout textocentrisme au profit d'une dramaturgie visuelle, préserve l'anticipation d'effets produits sur le spectateur. Affirmer que le spectacle invite davantage à une perception tactile qu'à une lecture symbolique, comme le propose Barkey par exemple, constitue déjà une démarche anticipatoire. Celle-ci n'est bien évidemment pas problématique en soi ; la pierre d'achoppement concerne la prétention à atteindre cette esthétique du dissensus émancipatoire, selon laquelle l'organisation scénique du sensible se dégagerait de toute anticipation, et par là de toute inscription culturelle.

Le théâtre contemporain fragmenté et non hiérarchisé invite le spectateur à puiser *ad libitum* dans le spectacle. Ce dernier apparaît comme un *matériau* dans son ensemble : les composantes scéniques sont essentiellement exploitées en tant que présence autonome, qui interroge son potentiel d'expression non dramatique. Le point de vue est réflexif ; le signe ne *vaut* plus systématiquement *pour* un élément extrascénique. Il devient *opaque* : le plan de l'expression ne peut plus être associé aisément à un plan du contenu. L'opacité du signe scénique renforce le caractère actif de la réception spectaculaire ; le spectateur devient plus que jamais le co-constructeur du sens. Ceci n'empêche cependant pas l'inscription du spectateur dans le spectacle. Nous avons tenté de modéliser cette inscription dans notre hypothèse de *dramatisation*.

Vers une théorie de la *dramatisation*

Il est aujourd'hui admis que tout spectateur a une tendance naturelle à rechercher du sens dans le spectacle qui lui est présenté. Marie-Madeleine Mervant-Roux distingue le processus de dramatisation que comprendrait toute réception. Pour la chercheuse, le spectateur « ne peut pas ne pas dramatiser »¹². Mervant-Roux prend comme exemple des performances qui ne contiennent aucune forme de représentation ; le travail des performeurs est réduit à la recherche de l'équilibre de corps résistant à une force mécanique. D'après Mervant-Roux, même lorsqu'il assiste à une performance qui pousse à l'extrême le refus de représentation, le spectateur *dramatise*. Deux types de réception peuvent être distingués : l'*interprétation* dramatique et la *dramatisation*. Lors d'un spectacle d'inspiration performantielle, « débarrassé de la question de l'interprétation (pas de fiction, pas de personnage, etc.), de toute velléité de perspective sociale, le spectateur s'installe dans une saisie moins activiste, moins hâtive, il est disponible pour un sens qui ne sera ni forcément dit ni pensé »¹³.

Cette approche rejoint la terminologie utilisée par Lehmann, pour qui le sens « en suspension »¹⁴ caractérise le signe théâtral postdramatique. Pour le chercheur, ces signes « “font du sens” sans pouvoir être fixés conceptuellement »¹⁵.

Comment rendre compte de cette saisie d'un sens en suspension, flottant, ni forcément dit ni pensé ? Pour tenter de répondre à cette question, nous proposons d'adapter le modèle du spectateur proposé par Patrice Pavis¹⁶, lui-même fondé sur le modèle de réception littéraire du *lector in fabula* conçu par Umberto Eco. Ce modèle aborde les modalités de création du sens et évalue comment le destinataire utilise ses connaissances. Le modèle d'Eco sous-tend l'hypothèse centrale de l'inscription du lecteur dans le texte. Ce dernier est défini en tant que *stratégie* qui prévoit les mouvements du lecteur en déterminant un *lecteur modèle* capable d'actualiser le contenu du texte. Le lecteur modèle d'Eco consiste au demeurant dans une construction abstraite qui rassemble les compétences nécessaires à la pleine actualisation du contenu du texte. Ces

compétences doivent être entendues comme l'ensemble des connaissances du destinataire modèle qui induisent des comportements de réception déterminés. L'évaluation du modèle prend particulièrement en compte les *modalités* par lesquelles le destinataire a recours à ses compétences, plutôt que les compétences en tant que telles. Le lecteur modèle consiste dans un système de *compétences* qui renvoient à des connaissances linguistiques et encyclopédiques préalables. Les connaissances du lecteur se structurent sous la forme de *scénarios*. Lorsqu'il rencontre des disjonctions de probabilités, le lecteur est appelé à émettre des hypothèses anticipatives sur les états des mondes possibles, confirmées ou infirmées au fur et à mesure par le texte.

Marco De Marinis¹⁷ insiste sur le fait que la théorie du lecteur modèle d'Eco ne cherche pas à définir la réception comme un processus rigoureusement prédéfini, en référence à une lecture modèle. Il souligne combien l'enjeu de la thèse d'Eco se limite à démontrer la relation entre la production et la réception d'un texte, la production anticipant un type de réception. La lecture modèle se révèle être une lecture *indicative* qui ne fait pas figure de véritable norme. Cette hypothèse est en outre assumée explicitement par Eco au sein même de son modèle. La construction théorique d'un lecteur modèle constitue une condition indispensable au processus de création sans pour autant impliquer que le lecteur idéal et le lecteur réel doivent impérativement se rencontrer. Le lecteur est inscrit dans le processus de production du texte en tant qu'anticipation d'un destinataire *hypothétique*. Les critiques portant sur la rigidité normative du modèle d'Eco ne semblent pas en avoir tenu compte.

La schématisation de notre modèle de dramatisation se présente de la façon suivante :

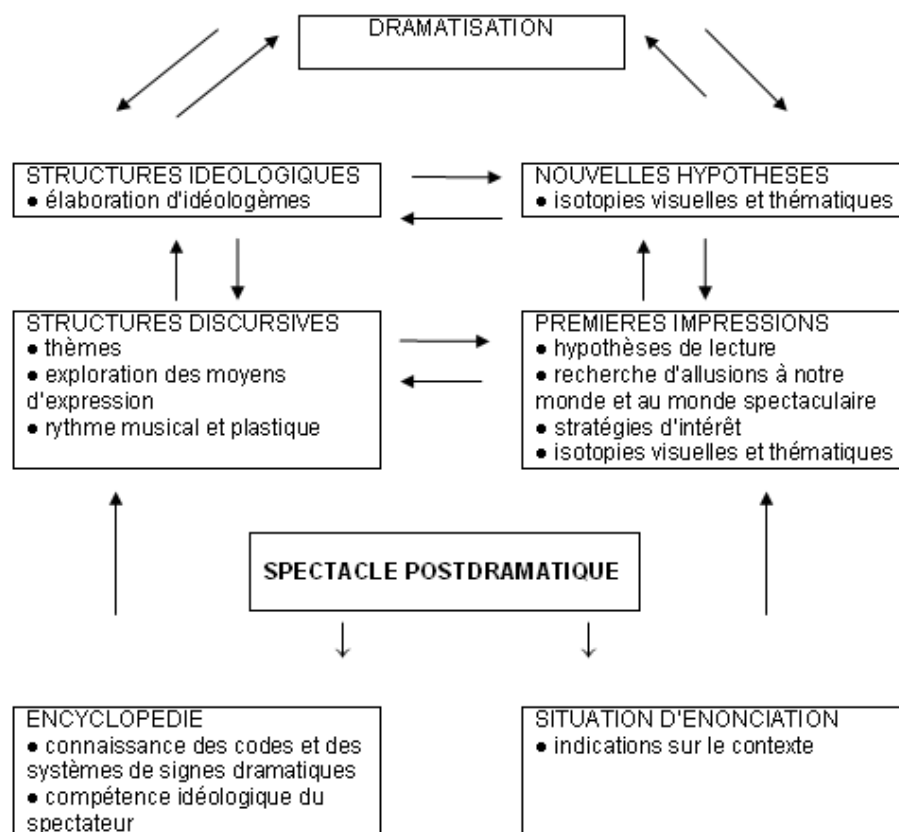


Figure : le modèle de dramatisation, adapté des modèles d'Umberto Eco et de Patrice Pavis

L'application du modèle du *Lector in fabula* d'Umberto Eco aux formes spectaculaires contemporaines permet de rendre compte des étapes qui composent le circuit de la dramatisation. Le modèle est sémiopragmatique : il aborde le destinataire en tant que *compétence*, qui dispose de connaissances encyclopédiques pour activer le sens de l'œuvre ; l'intervention des

paramètres socioculturels est prise en compte. La recherche ne s'intéresse pas au sens, invariablement hétérogène, qui découle de la dramatisation, mais plutôt aux processus qui la conditionnent. Face à un dispositif scénique composé de signes opaques et dépourvu d'organisation dramatique, le spectateur crée du sens en repérant des isotopies. La nature de ces dernières diffère assurément pour chaque spectateur, en fonction de son encyclopédie. L'ensemble des spectateurs ne partage pas le sens mais plutôt les modalités qui conditionnent la création de celui-ci.

Le modèle sémiopragmatique d'Umberto Eco met en évidence les compétences auxquelles le lecteur doit recourir lors du processus de réception. Eco entend le texte comme une *stratégie* qui requiert la coopération du lecteur. Tant le texte que le spectacle sont des « machines paresseuses »¹⁸ qui nécessitent l'action du destinataire pour combler les blancs laissés et identifier la vision du monde proposée par l'œuvre. La dramatisation se structure plutôt dans des scénarios flottants, aux frontières poreuses et au sein desquels le sens est toujours *en suspension*.

La capacité à anticiper l'évolution de la fable constitue une compétence centrale pour Eco. Les disjonctions de probabilité – autrement dit les carrefours de sens – demandent au destinataire de faire des choix par anticipation, qui se vérifieront ou non. Les disjonctions propres à l'esthétique performative ne dépendent pas de seuils de probabilité. Le spectacle se compose fréquemment de fragments aux contradictions signifiantes. La combinaison des différents champs artistiques et de leur rythme propre contribue à modifier constamment le rapport du spectateur à l'œuvre. Dans cette perspective, l'anticipation par le spectateur de l'évolution du spectacle n'est pas une finalité. L'activité du spectateur se caractérise plutôt par un changement constant de point de vue sur l'œuvre.

Utilisé *stricto sensu*, l'usage d'un chausse-pied peut sembler nécessaire pour faire entrer les spectacles performatifs au sein de ce modèle. L'objectif n'est évidemment pas de figer le processus de réception, mais d'en proposer de possibles parcours et de mettre en évidence les différents niveaux d'anticipation possibles par l'instance créatrice.

Ce découpage nous invite à rejoindre le point de vue d'Olivier Neveux¹⁹, selon lequel les enjeux égalitaires entre la scène et la salle embarrassent plus qu'ils ne caractérisent les pratiques contemporaines. Même si le sens se présente comme « en suspension », « ni forcément dit ni pensé », il n'en demeure pas moins généralement le fruit d'*effets*, plus ou moins anticipés par l'artiste. Dans cette perspective, l'émancipation du spectateur souhaitée par Rancière n'est pas atteinte, le lien de cause à effet étant maintenu. Mais est-ce vraiment un obstacle à surmonter ? Que l'artiste propose, le spectateur disposera ! Ce dernier a depuis toujours la faculté d'évaluer le dispositif qu'on lui présente. L'écueil à éviter se logerait plutôt dans la tendance parfois rapide à prétendre à l'émancipation du spectateur au moyen de pratiques scéniques qui se dégageraient de toute construction culturelle consciente et anticipée. Occulter l'inscription du spectateur dans l'élaboration de l'œuvre nous paraît plus liberticide qu'en assumer les conséquences naturelles.

Yannick Butel²⁰ évoque la prédominance actuelle de formes scéniques qui invitent au « déploiement de soi » plutôt qu'à la « reconnaissance de soi ». Mais si de telles pratiques distendent la relation de cause à effet au profit d'un rapport plus intime et plus personnel, elles ne la rompent pas systématiquement, loin s'en faut.

¹ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, trad. Sibylle Muller, Belval, Circé, 2006.

² Denis Guénoun, *Actions et acteurs: raisons du drame sur scène*, Paris, Belin, 2005, p. 27.

³ Les théoriciens font usage de diverses dénominations pour qualifier le théâtre occidental de la fin du XX^e siècle, qui interroge la fonction de représentation dramatique du spectacle théâtral : théâtre inter-, multi- ou pluridisciplinaire, théâtre postdramatique, théâtre performatif, théâtre interartistique, théâtre de l'image/des images, théâtre visuel, *Regietheater*, etc. (voir Catherine Bouko, *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, Bruxelles, Peter Lang, 2010).

⁴ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.

⁵ Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, *La Face cachée du théâtre de l'image*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2001, p. 11-14.

⁶ Romeo Castellucci et Claudia Castellucci, *Les Pèlerins de la matière. Théorie et praxis du théâtre. Écrits de la Società Raffaello Sanzio*, trad. Karin Espinosa, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2001, p. 16-17.

⁷ Gisèle Vienne, Conférence dans le cadre du colloque international *Craig, Kantor et leurs héritages contemporains* organisé à l'Institut international de la marionnette de Charleville-Mézières du 15 au 17 mars 2012.

⁸ Dossier de présentation du spectacle *The Porcelain Project* de Grace Ellen Barkey/Needcompany.

⁹ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 55.

¹⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹¹ Olivier Neveux, "Politiques du spectateur", *La Revue internationale des livres et des idées*, n° 15, janvier-février 2010.

¹² Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Figurations du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 44.

¹³ *Ibid.*, p. 46.

¹⁴ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁵ *Ibid.*, p. 128.

¹⁶ Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 2005.

¹⁷ Marco De Marinis, "Dramaturgy of the Spectator", *The Drama Review*, vol. 31, n° 2, New-York, 1987, p. 100-114.

¹⁸ Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985, p. 234.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Yannick Butel, *Regard critique : écrire sur le théâtre*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2009, p. 100-101.